

Leszek Polony

Akademia Muzyczna w Krakowie

Antynomie doświadczenia muzycznego w *Czarodziejskiej górze* Thomasa Manna

Przetłumaczona niedawno na język polski trzytomowa rozprawa Paula Ricoeura *Czas i opowieść* przynosi w swym drugim tomie wnikliwą interpretację *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna¹. Wnikliwą, zgoła mistrzowską, niemniej dotkniętą pewnym istotnym brakiem. W niniejszym wystąpieniu będę starał się nieskromnie ów brak wypełnić, o czym za chwilę.

Czarodziejska góra, jak stwierdza wielki francuski filozof-hermeneuta, to przede wszystkim powieść o czasie, ale także o chorobie i śmierci oraz losach kultury europejskiej. Czas ma tutaj swoje trzy zasadnicze odmiany. Po pierwsze, jest czas ludzki, egzystencjalny, doświadczany w tym przypadku w specyficznych warunkach oderwania od zwykłego życia. To czas „tych z góry”², pacjentów sanatorium Berghof, z wszelkimi modyfikacjami swego upływu, rozpiętymi między jednostajną monotonią a ulatnianiem się całych miesięcy i lat aż do zupełnej nicości. Po drugie, jest czas „tych z dołu”. Nazwijmy go światowym. To czas odmierzany kalendarzem, zegarami i codzienną aktywnością. Niekiedy przeszywa go grom historii. Jest wreszcie czas kosmologiczny. To czas gwiazd, planet, konstelacji zodiaku, „karuzela wieczności” stanowiąca

¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, Kraków 2008, s. 182–208.

² Cytaty z powieści i tytuły rozdziałów podaję według: T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. t. 1 J. Kramsztyk, t. 2 J. Łukowski, Warszawa 2007. W razie potrzeby odwołuję się do oryginału: T. Mann, *Der Zauberberg. Roman*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1960, 1974, Ausgabe 2.

tło dla łańcucha pokoleń, począwszy od ludzi pierwotnych, którzy tańczyli w pierwszą noc lata wokół ogniska.

Choroba ma wiele twarzy. Jest naznaczona piętnem rozkładu i śmierci. Zarazem prowadzi do nadzwyczajnego spotęgowania zmysłowości, pociągu seksualnego, pragnienia życia. A więc do miłości. Ale problematyka miłości to osobna, przekraczająca życie i chorobę sprawa, rozpięta w powieści Manna między biegunami perwersyjnego erotyzmu i platońskiego umiłowania duchowości.

Temat losu czy wręcz kryzysu kultury europejskiej rozgrywa się w dysputach między dwoma mędrkami, którzy wiodą spór o duszę bohatera powieści Hansa Castorpa. Włoski intelektualista Settembrini jest republikaninem i demokratą, oświeceniowym humanistą, rzecznikiem życia i rozumu. Komunizujący jezuita Naphta to demoniczny prorok dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Ale ma swoje racje. Przypomina Settembriniemu, naiwnemu w swym optymizmie i bezkrytycznej wierze w postęp cywilizacyjny, o ciemnych i tragicznych aspektach kondycji ludzkiej, jej wymiarze duchowym, mistycznym, religijnym.

Ricoeur pisze ponadto o trzech doświadczeniach wieczności w duchowych perypetiach Hansa Castorpa. Pierwsze z nich związane jest z życiem sanatoryjnym. Nazwane zostaje „zupą wieczności” (*Ewigkeitsuppe*). To ironicznie zabarwione pojęcie oznacza w istocie wielodaniowy, obfity posiłek, podawany *zawsze o tej samej, wiecznie trwającej godzinie* (I, s. 222). Drugie doświadczenie wieczności zostaje opisane w rozdziale *Noc Walpurgii*. To wieczność karnawału, erotycznego zatrącenia się, miłosnej rozkoszy graniczącej z fascynacją śmiercią. Wreszcie trzecia figura wieczności to ekstatyczna, samotnie doświadczana wieczność natury spowitej śniegiem, podobna zresztą bezmiarowi nadmorskich plaż i oceanu; wieczność *pracizy, śmiertelnej pustki, białawej transcendencji* (II, s. 536, 537, 544) z rozdziału *Śnieg* opowiadającego o ryzykownej narciarskiej eskapadzie bohatera. W krytycznym jej momencie Hansa Castorpa nawiedzają oniryczne, sielankowe wizje zieleniejącego parku, potem wybrzeża morskiego z bawiącą na nim młodzieżą, a wreszcie okrutny obraz quasi-rytualnego mordy na małym dziecku, dokonywanego przez dwie siwe czarownice w tajemniczej starożytniej świątyni.

Zastanawiające, iż Ricoeur poświęcił zaledwie jedno, zdawkowe i niezbyt zrozumiałe zdanie rozdziałowi *Pełnia harmonii* (*Fülle des Wohl-*

lauts), który opowiada o samotnym „królowaniu” bohatera nad nowym urządzeniem technicznym zainstalowanym w sanatorium: gramofonem. Nie po raz pierwszy w humanistycie najwyższych nawet lotów daje się we znaki ignorancja w materii muzyki. Ów rozdział, co ważne, poprzedza i prowadzi do kulminacyjnego spiętrzenia narracji w trzech rozdziałach końcowych.

Lista najbardziej ulubionych płyt Castorpa obejmuje pięć utworów, których słucha bez końca.

Pierwszy z nich to *Aida* Verdiego, a dokładnie jej trzy finalne sceny: duet Amneris i Radamesa, sąd kapłanów nad Radamesem oraz końcowy duet Radamesa i Aidy w podziemnym lochu. Klasyczny węzeł tragedii, miłość Radamesa do niewolnicy z barbarzyńskiego szczepu, potraktowany zostaje zrazu przez narratora zwięźle i nie bez ironii. To miłość zaślepiona. Królewski alt Amneris, „akustycznie rzecz biorąc”, zasługiwałby bardziej na względy Radamesa. Rozmijające się uczucia i racje łączą się w *dwuśpiew niezwykle piękny, ale beznadziejny* (II, s. 720). Scena sądu kapłanów nad Radamesem przejęmuje dramatyzmem i bezlitosną grozą. Atoli esencję znaczenia utworu dla duchowych przemysleń bohatera, splatających się tu integralnie z dyskursem narratora, zawiera końcowy duet Radamesa i Aidy. Przewodni motyw duetu, wznoszenie się od tonu zasadniczego, poprzez opóźniającą septymę, ku górnej oktawie, to muzyczna figura nieba i wieczności.

Bardziej niż patos wielkiej miłości prowadzącej do ofiary i zatacenia uderza tu bohatera idealizm muzyki, sztuki i ludzkiego ducha, znów nie bez ironii skonfrontowany z realnym wymiarem sytuacji. *Dla bohaterów nie istnieje rzeczowa strona wypadków*. Autor opisuje ją, co znamienne, w trybie warunkowym: żywcem pogrzebani, zginęliby w podziemiach z głodu, ich zwłoki uległyby rozkładowi, pozostałyby dwa szkielety *obojętne i niewrażliwe na to, czy leżą samotnie, czy też nie*. To zwycięstwo uczucia, ducha piękna i muzyki nazywa pisarz *pokrzepiającym upiększeniem rzeczywistości* (II, s. 722). Niedaleko stąd do rozważań o kłamstwie sztuki, jej bankructwie po traumatycznych doświadczeniach ludzkości w minionym stuleciu.

Kolejny przykład muzyczny to *Popołudnie fauna* Debussy’ego. Ten utwór przynosi słuchaczowi doświadczenie wieczności związanej z przeżyciem natury, kontemplacją sielankowej, *niewinnej beczasowości*, zbieżnej w pewnych aspektach z przeżyciami opisanymi w rozdziale

Śnieg. Co ważne i odmienne zarazem od tamtej sytuacji, potraktowanej przez bohatera jako wyzwanie, teraźniejszy błogi stan określa autor jako przeciwny zachodniemu nakazowi aktywności³.

Kluczowe sceny następnego dzieła, opery *Carmen* Bizeta, przejmują bohatera wyzywającą apologią wolności, *żywota boskiego* (II, s. 726), zamieszkałego w górach, głuchego na wszelkie rygory, a w tym konkretnym przypadku – poczucie żołnierskiego obowiązku u Don Joségo. Jego przepełnione bólem i cierpieniem wyznanie miłosne w arii *La fleur que tu m'avais jetée* to kolejne wołanie pragnienia miłosnego do wieczności.

Castorpowa sympatia do stanu żołnierskiego łączy ów przykład z następnym: modlitwą Walentyna z *Fausta* Gounoda. W przededniu wyruszenia na wojnę Walentyn wznosi modlitwę do Boga o opiekę nad swą siostrą Małgorzatą. Jak łatwo się domyślamy, Castorp kojarzy tę modlitwę z kuzynem Joachimem, który opuścił sanatorium w poczuciu żołnierskiego powołania, by powrócić do Berghofu w beznadziejnym już stanie i niebawem oddać ducha. W następnym rozdziale, *Sprawy najbardziej zagadkowe*, opisującym seans spirytystyczny, modlitwa owa, odtworzona z płyty jakoby przypadkowo zaplątanej między lekkie utwory, staje się magicznym katalizatorem dziwnego zdarzenia: wywołania postaci Joachima, który ukazuje się uczestnikom seansu w karykaturalnym, staroświecko-wojowniczym rynsztunku. Temat wojny, nieuniknionej katastrofy, na jaką skazany jest system świata, przewija się w powieści od pierwszych rozmów między kuzynami i debat Settembriniego i Naphty. Tu przybiera formę ostatecznej, złowrogiej zapowiedzi.

I wreszcie ostatni, niewątpliwie najważniejszy przykład: pieśń *Der Lindenbaum* Schuberta do tekstu Wilhelma Müllera. W wierszu poety lipa to drzewo dzieciństwa patronujące całej drodze życiowej i zachęcające u jej wyrażnie przeczuwanego kresu do odpoczynku – w domyśle

³ Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit; es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschbildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos und die davon ausgehende Beschwichtigung machte dem nächtlichen Musikanten die Platte vor vielen wert. T. Mann *Der Zauberberg*. Roman, s. 898. W cytowanym [przyp. 2] tłumaczeniu (t. 2, s. 723): Panowało tu zapomnienie, błogosławiony spokój, niewinność beczasowości, żadnym niepokojem sumienia nie zakłócone lenistwo. Była to, słowem, wymarzona apoteoza tego wszystkiego, z czym walczy zachodni nakaz aktywności. Nocny muzykant ukochał tę płytę za płynące z niej ukojenie.

– ostatecznego. W napięciu między tonacją durową pierwszego ośmioletnia i trybem molowym pierwszej części drugiej strofy, w której mowa o wędrowce w ciemną głębię nocy, Mann odczytuje przenikliwe konstytutywną dla pieśni opozycję. Jest to napięcie między wspomnieniem dzieciństwa a mrokiem, jaki ogarnia podmiot liryczny po przebyciu życiowej drogi. Nie umyka też uwadze pisarza opracowanie muzyczne pierwszego czterolioletnia trzeciej strofy, dramatyczny rozwój muzyczny, gdy mowa o podmuchu zimnego wiatru i zerwanym z głowy kapeluszu. Końcowa półstrofa powraca do pierwotnej formy, w której powtórzony po raz trzeci i czwarty zwrot melodyczny, muzyczna formuła wezwania do odpoczynku (notabene również wznosząca się do górnej oktawy), chwyt słuchacza za serce.

Dalszy komentarz narratora znów miesza się z wewnętrznym dyskursem bohatera. Początkowe, podniosłe, ale zaprawione ironią rozważania o *doniosłości przedmiotu duchowego* (II, s. 728), miłości do świata idei ogólnych, brzmią w duchu *Timajosa* czy *Fajdrośa*, Platońskiego umiłowania mądrości. Ale nagle wkłada się w ów wywód ton krytyki i wątpliwości. Pieśń prowadzi do ciemności, jest przeniknięta śmiercią. Pomny na nauki Settembriniego, bohater wzdraga się przed tą myślą. Kojarzy mu się jakby z pokusą nihilizmu, chorobliwym upodobaniem do epoki tortur i nienawiści, przywodzącym aluzyjnie na myśl postać Naphty. Piękno i czar duchowy pieśni ujawniają swój problematyczny status, są zarażone posępnymi konsekwencjami, zgola nie liczą się z sumieniem i pragnieniem życia. Czy są zdolne przenieść w przyszłość nowe słowo miłości? Wpisując swą głęboką i trafną interpretację pieśni Schuberta w kontekst tematu losów kultury europejskiej, Mann zdaje się kwestionować egzystencjalny pesymizm, romantyczne zarażenie śmiercią. Pragnie raczej ośwoić śmierć na stoicką modłę. Do słów pieśni powraca pisarz na końcowych stronach opowieści, wywołując obraz Hansa Castorpa na polu bitewnym Wielkiej Wojny, nucącego to uwodzące zaproszenie do wiecznego odpoczynku. Przedtem jeszcze spór Settembriniego z Naphtą znajduje swoje niekonkluzywne rozwiązanie w pojedynku, w którym ten drugi strzela sobie w głowę.

Tak oto rozdział *Pełnia harmonii* skupia niczym w soczewce podstawowe tematy *Czarodziejskiej góry*: problematykę czasu i wieczności, choroby, kryzysu kultury, miłości, życia i śmierci. Co wszakże charakterystyczne, kluczowe przesłanie odczytuje autor raczej z literackiej

treści kompozycji, w ostatnim przykładzie wykraczając wręcz poza immanentnie pojmowaną analizę i interpretację tekstu. Natomiast czar i piękno samej muzyki graniczą dłań z iluzją. Są upiększeniem (*Verschönerung*) rzeczywistości. To myśl obecna w europejskiej refleksji o sztuce co najmniej od Charlesa Batteux, podzielał ją Herder, nie obca była Mozartowi. Romantycy, począwszy od Beethovena, przesunęli akcenty w klasycystycznej syntezie piękna i prawdy na drugi jej człon, nadając owej prawdzie rysy indywidualne, subiektywne. Ale owa subiektywna ekspresja była przez nich również pojmowana jako przesłanie ze świata idealnego, absolutnego. W obliczu kataklizmów XX wieku Mann wydaje się wieścić w *Czarodziejskiej górze* kres romantycznej formy sztuki, uprzedzając swą diagnozę z *Doktora Faustusa*. *Jak potężny był ów czar duchowy. Wszyscy byliśmy jego synami* (II, s. 730) – woła nostalgicznie w konkluzji muzycznego rozdziału *Czarodziejskiej góry*.

W ostatnim zdaniu powieści (II, s. 796) zapytuje ponownie: czy z owych *śmiertelnych zapasów i gorączkowej orgii dziejów* zrodzi się również kiedyś *miłość*? Pytanie pozostaje aktualne po dziś dzień.